

Ayer 58/2005 (2): 57-86

ISSN: 1137-2227

Morfología del texto y producción de sentido en la lectura

Raquel Sánchez García

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Este artículo pretende ofrecer una visión general del proceso por el cual las formas del impreso intervienen en la creación de un significado que va más allá de las intenciones del autor o del editor. En el análisis de la morfología del texto como elemento productor de sentido han confluído varias disciplinas. Por una parte, hay que mencionar la renovación de los estudios bibliográficos. Por otra, es necesario tomar en consideración las aportaciones de una crítica literaria que ha entendido el contexto como punto cardinal en la elaboración y transmisión de las obras. Por último, ha correspondido a la historia cultural de lo social la construcción de un marco de interpretación global en el que insertar todas estas aportaciones.

Palabras clave: bibliografía, sociología de los textos, crítica literaria, historia cultural, morfología de los textos.

Abstract: This article offers a general view of the process whereby forms of texts give meaning apart from authors and editors' intentions. Some fields of study have come to analyse the morphology of the texts as an important component in the construction of meaning. On the one hand, we have to mention the renewal of bibliographical studies. On the other, we have to pay attention to some literary critics that include the context in the comprehension of the process of works' creation and transmission. Lastly, the cultural history of society has defined an overall interpretation to insert these contributions.

Key words: bibliography, sociology of texts, literary criticism, cultural history, morphology of texts.

William Hogarth publicó su *Marriage à la mode* entre 1743 y 1745. Se trataba de un conjunto de cuadros denominados por su autor «*modern moral subjects*», que fueron grabados para ser vendidos en librerías. Esta obra, como otras suyas, le valieron la calificación de «*writer of comedy with pencil*», otorgada por Horace Walpole como reconocimiento del carácter literario sus sátiras. Los grabados de Hogarth fueron «leídos» por sus contemporáneos como si de un libro se tratara. El soporte no era el de un libro, y tampoco había escritura que descifrar, sino un grupo de imágenes que, en su conjunto, eran interpretadas por sus contemporáneos, extrayendo de ellas no sólo la narración de un suceso, sino una interpretación crítica del mismo. La labor de descodificación del lector-observador de la obra de Hogarth venía a ser la misma que realizaba el mismo sujeto ante otro soporte: el de las hojas de un libro. *Marriage à la mode* aparece hoy en día en las monografías que estudian la literatura inglesa del siglo XVIII y en varias antologías, que reproducen estas imágenes del mismo modo que recogen fragmentos de Samuel Johnson o de Alexander Pope¹. Este hecho nos pone de manifiesto que la escritura no lo es todo en el proceso de comunicación. Las formas parecen tener una importancia de primera magnitud, de tal magnitud que incluso pueden llegar a modificar el mensaje que se quiere transmitir. De ahí que Victor Hugo se negara sistemáticamente a que la primera edición de *Los trabajadores del mar* apareciera en la prensa periódica (concretamente en el *Petit Journal* y en *L'Événement*) acompañada de ilustraciones, pese a la gran cantidad de dinero que podría haber percibido por ello².

Del texto al contexto. Del contexto al formato

Tradicionalmente, la bibliografía se ha ocupado de profundizar en las diferentes ediciones de una creación literaria, buscando los cambios formales (tipográficos, sobre todo), pero desde un punto

¹ Véase, por ejemplo, ABRAMS, M. H., y GREENBLATT, S. (eds.): *The Norton Anthology of English Literature*, vol. 1, 7.^a ed., Nueva York-Londres, W. W. Norton & Company, 2000, pp. 2652-2659.

² MELOT, M.: «Le texte et l'image», en CHARTIER, R., y MARTÍN, H. J. (dirs.): *Histoire de l'édition française*, 3, *Les temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, París, Fayard-Cercle de la Librairie, 1990, p. 331.

de vista filológico. Se trataba, en última instancia, de calibrar la diferencia entre las distintas versiones de una misma obra. De este modo, el análisis formal del libro seguía girando alrededor del texto, sin tener en cuenta otros posibles enfoques que se derivaban del mismo objeto de estudio. A esta tendencia tradicional aportaron sus contribuciones la crítica estructuralista y el New Criticism. Ambas corrientes de interpretación se han centrado alrededor del texto y del lenguaje como entes autónomos, independientes del contexto y del soporte de la información. Para algunos autores, incluso, el texto alcanza una autonomía tan grande que hasta se puede hablar de la muerte del autor³.

Otros estudios, por el contrario, han puesto de manifiesto las posibilidades que se ofrecen al investigador desde perspectivas que consideran lo contextual. Especial importancia tiene el New Historicism, que en la crítica literaria ha traspasado el umbral del texto y el lenguaje y se ha introducido en el estudio de lo que rodea al libro en un sentido amplio. Inclúyanse aquí las formas de poder, el mercado, las prácticas discursivas dominantes, las corrientes subterráneas, etc. La dinamicidad del texto es la clave para dicha tendencia, pues es entendido como un elemento en perpetua interacción con su entorno, que lo condiciona tanto en su producción como en su interpretación. El New Historicism ha tratado de apartarse del historicismo tradicional en los estudios literarios al negar que los momentos culturales sean homogéneos, sino que, por el contrario, varían en función de las contingencias históricas. Ello no es óbice para que sea posible reconocer un momento histórico-cultural por una serie de características que lo identifiquen y que el New Historicism engloba en la expresión «*cultural poetics*», queriendo hacer referencia a los valores, las creencias, las imágenes, las estructuras y las prácticas que definen una sociedad históricamente hablando⁴.

³ La bibliografía al respecto es muy amplia. En líneas generales, pueden consultarse las numerosas publicaciones de Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, etc., y como visión general, BERMAN, A.: *From the New Criticism to Deconstruction. The reception of structuralism and post-structuralism*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1988.

⁴ Sobre el *New Historicism* véanse los siguientes trabajos colectivos editados por GREENBLATT, S.: *Allegory and Representation*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1981; *The Power of Forms in the English Renaissance*, Norman OK, Pilgrim Books, 1982; *Representing English Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1988; GREENBLATT, S., y GALLAGHER, C. (eds.): *Practising the New Historicism*, Chicago,

El representante más destacado del New Historicism es Stephen Greenblatt, cuya concepción de la crítica literaria se halla muy influida por Foucault. Greenblatt ha sido director de la revista *Representations* y autor de destacados estudios sobre el Renacimiento inglés⁵. Concibe el estudio de la literatura no como el examen de las obras maestras, sino como el análisis de la realidad social en la que éstas se gestaron, tratando de ver qué otros discursos se encierran en el trabajo literario, concebido por él como «*fields of force, places of discussion and shifting interests*». De ahí que haya prestado atención a lo que denomina «textos ordinarios», es decir, a todos aquellos que no son estrictamente literarios: textos de carácter religioso, político, jurídico, etc. Desde este punto de partida, Greenblatt va a poder otorgar al concepto de cultura una más amplia significación: «*The notion of culture as a text has a further major attraction: it vastly expands the range of objects available to be read and interpreted. Major works of art remain centrally important, but they are jostled now by an array of other texts and images. Some of these alternative objects of attention are literary works regarded as too minor to deserve sustained interest and hence marginalized or excluded entirely from the canon. Others are texts that have been regarded as altogether non-literary, that is, as lacking the aura of distance from the everyday world, the marked status as fiction that separately or together characterize belles lettres*»⁶. Así, la representación cultural de un hecho y el mismo hecho se convertirán en un fluido de interrelaciones difícilmente separables: «*If a entire culture is regarded as a text, then everything is at least potentially in play both at the level of representation and at the level of event. Indeed, it becomes increasingly difficult to maintain a clear, unambiguous boundary between what is representation and what is event. At the very least, the drawing or maintain of that boundary is itself an event*»⁷.

University of Chicago Press, 2000; GREENBLATT, S., y GUNN, G. (eds.): *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies*, Nueva York, Modern Language Association of America, 1992. También contamos con ARAM VESSER, H. (ed.): *The New Historicism*, Nueva York-Londres, Routledge, 1989.

⁵ Entre sus trabajos más importantes: *Sir Walter Raleigh: The Renaissance Man and His Role*, New Haven, Yale University Press, 1973; *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 1980; *Shakespeare Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley, University of California Press, 1988; *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*, Nueva York, Routledge, 1990.

⁶ GALLAGHER, C., y GREENBLATT, S.: *Practising the New Historicism*, op. cit., p. 9.

⁷ *Ibid.*, p. 15.

Por otra parte, el mundo de lo impreso es también escenario de las luchas de poder, pues a través del lenguaje y de los símbolos asociados a la literatura se manifiesta la confrontación entre órdenes discursivos. Afirma que tal enfoque disuelve la distinción entre «*literary foreground*» y «*political background*», es decir, que se anula la separación entre la producción artística y otras formas de producción social, pues tales divergencias en las formas de expresión no son intrínsecas a los textos. Las representaciones se construyen definiendo las posibilidades estéticas proporcionadas por un modo de plasmar el imaginario, modo que a su vez está directamente entretejido en la compleja red que forman las instituciones, las prácticas y las creencias que constituyen la cultura como un todo⁸. A la luz de este enfoque metodológico, tienen especial interés sus estudios (y los que ha contribuido a impulsar) acerca del choque entre la cultura europea occidental y el nuevo mundo⁹.

Otros especialistas también han prestado atención al contexto en que se produce la creación literaria. Particular importancia han tenido en Francia tales enfoques partiendo de las ideas de Lucien Goldmann acerca de la sociología literaria y, más adelante, de los escritos de Pierre Bourdieu sobre el campo literario¹⁰. Uno de los

⁸ Véase sobre esto su introducción a GREENBLATT, S. (ed.): *The Power of Forms in the English Renaissance*, op. cit.

⁹ Véase a este respecto el libro colectivo de GREENBLATT, S. (ed.): *New World Encounters*, Berkeley, University of California Press, 1993, y su monografía *Marvellous Possessions: The Wonder of the New World*, Oxford, Clarendon Press, 1991. Algunas críticas al *new historicism* en DURING, S.: «Post-Foucauldian Criticism: Government, Death, Mimesis», en QUINBY, L. (ed.): *Genealogy and Literature*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1995, pp. 71-95; PEASE, D.: «Toward a Sociology of Literary Knowledge: Greenblatt, Colonialism and the New Historicism», en ARAC, J., y JOHNSON, N. (ed.): *Consequences of Theory*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1991.

¹⁰ Véanse especialmente GOLDMANN, L., et al.: *Sociología de la creación literaria*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971; BOURDIEU, P.: «Champ intellectuel et project créateur», en *Les Temps Modernes*, 246 (noviembre de 1996), pp. 865-906; «Structuralism and Theory of Sociological Knowledge», en *Social Research*, XXV, 4 (invierno de 1968), pp. 681-706; «Le champ littéraire», en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 89 (septiembre de 1991), pp. 3-46; *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, 3.^a ed., Barcelona, Anagrama, 2002. Goldmann, muy influido por G. Lukács, ha sido el teórico del estructuralismo genético que afirma que los verdaderos sujetos de la creación cultural son los grupos sociales, de ahí que la labor del sociólogo de la literatura sea enlazar el espíritu o el pensamiento que se encuentra en cada obra con la ideología del grupo al que representa. Bourdieu,

autores que más ha trabajado al respecto, conectando la literatura con la historia del hecho literario y del libro, ha sido Robert Escarpit, para quien el hecho literario aparece bajo tres formas: el libro, la lectura y la literatura. De estas tres formas del hecho literario se derivan tres objetivos para la investigación de la sociología de la literatura: la producción, la distribución y el consumo: «no es indiferente que la literatura sea —entre otras cosas, pero de una forma indiscutible— la rama “producción” de la industria del libro, como la lectura es su rama “consumo”»¹¹.

Desde el campo más estricto de la bibliografía y de la edición de manuscritos e impresos también se ha insistido en la consistencia real del texto, aunque lógicamente, a la búsqueda de diferentes propósitos. La bibliografía material ha evolucionado desde los enfoques clásicos de McKerrow hasta la concepción de los componentes materiales y las formas históricas de composición y preparación del texto como un conjunto interrelacionado. Ya en la primera edición de su obra de referencia, McKerrow demostraba cómo la transferencia de los textos desde su creación por el autor hasta su acogida por el lector se veía grandemente condicionada por los procedimientos de impresión¹². Más adelante, Philip Gaskell ha avanzado en esta línea, realizando numerosas aportaciones con vistas a la clarificación de las citadas formas de composición y edición en periodos posteriores a los estudiados por McKerrow, es decir, alcanzando los siglos XVIII, XIX y XX¹³. Desde la bibliografía francesa se ha insistido en sus mismos planteamientos, enlazándolos además con las contribuciones de la sociología de la literatura. Así nos lo explica Roger Laufer: «*Le texte est un produit matériel. Le jeu sur les signifiants, qui constitue l'espace*

por su parte, ha tratado, mediante el concepto de campo literario, de estudiar las condiciones sociales de la producción y la recepción de la obra de arte.

¹¹ ESCARPIT, R.: *Sociología de la literatura*, Barcelona, Oikos-Tau, 1971, p. 7. Otras obras de ESCARPIT, R.: *La revolución del libro*, Madrid, Alianza-UNESCO, 1968, y como editor: *Lo literario y lo social. Elementos para una sociología de la literatura*, Madrid, Edicusa, 1974.

¹² MCKERROW, R. B.: *Introducción a la bibliografía material*, Madrid, Arco Libros, 1998 (primera edición en inglés de 1928).

¹³ GASKELL, P.: *Nueva introducción a la bibliografía material*, Gijón, Trea, 1998. Señala Gaskell, desde su perspectiva bibliográfica, los muy distintos caminos de aproximación al texto por los que puede transitar el editor (en el sentido anglosajón de la palabra) a la hora de evaluar las necesidades de los diferentes lectores y de analizar las distintas ediciones de una misma obra (GASKELL, P.: *From author to reader. Studies in editorial method*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 10).

littéraire, est un jeu sur des signifiants écrits quand bien même il se fait parodique. Si on commence à s'intéresser aux conditions économiques, sociales et culturelles qui déterminent la production du texte, on se saurait demeurer indifférent à la production matérielle du livre moderne: car le mode de production imprimé explique pour une grande part la différence entre littérature manuscrite et littérature typographique. Les ressources limitées de la typographie a engendré le mythe de la communion dans l'immortalité du texte, achevé et signé. Loin de dépasser ce mythe on le perpétue en prétendant textualiser toute trace écrite et, par analogie, toute trace devenue signe d'écriture. Pour écrire la Genèse graphémique de l'Univers, il faut de l'encre, du papier, des caractères, un éditeur, des libraires...»¹⁴.

Vemos, por tanto, cómo desde muy variadas disciplinas y desde muy diferentes enfoques metodológicos los investigadores se han ido aproximando no sólo al contexto que rodea al impreso o al manuscrito, sino también a la determinación que las formas y los soportes en que dichos impresos y manuscritos aparecen ante el lector ejercen sobre la transmisión de la información y la interpretación de la misma. De este modo, parece corroborarse el carácter dinámico de los productos culturales y la interrelación entre los agentes que giran a su alrededor, y así podemos afirmar con Edward Said: «Esto quiere decir que un texto cuenta con una situación específica que presenta restricciones al intérprete y a su interpretación no porque la situación esté oculta en el seno del texto como si fuera un misterio, sino más bien porque la situación existe en el mismo plano de particularidad superficial que el objeto textual mismo»¹⁵.

De entre las numerosas aportaciones que se han hecho al campo de estudio que nos ocupa, vamos a aproximarnos a continuación a dos de ellas, que han resultado especialmente relevantes por su impacto en el trabajo de otros especialistas¹⁶. Se trata de las reflexiones de Donald Francis McKenzie y de Roger Chartier, procedentes de distintas tradiciones teóricas, pero unidos en un interés común.

¹⁴ LAUFER, R., y SCAVETTA, D.: *Texte, hypertexte, hypermédia*, París, PUF, 1995, p. 153. R. Laufer participó en una mesa redonda organizada por Jacques Petit con el nombre de *La bibliographie matérielle*, y organizada por el CNRS (1983), en la que se discutió ampliamente sobre estas cuestiones.

¹⁵ SAID, E.: *El mundo, el texto y el crítico*, Barcelona, Debate, 2004, p. 59.

¹⁶ No se puede dejar de mencionar, en cualquier caso, la aparición de algunas revistas que se han ocupado con frecuencia de estas cuestiones, como *Visual Language* y *Word & Image*. Del lado español contamos con ejemplos como *Signo* o *Litterae*.

Donald F. McKenzie y la sociología de los textos

Desde las perspectivas de análisis anteriormente mencionadas, Donald Francis McKenzie ha ido realizando una obra de revisión metodológica que le ha llevado a reconducir sus iniciales estudios bibliográficos hacia los ámbitos de la sociología de los textos. Formado en el mundo de la filología y la bibliografía, McKenzie comenzó a interesarse por el contexto que rodea al libro ya desde sus primeros trabajos¹⁷. Recogió el interés de Escarpit por los canales de distribución del libro y se dedicó al estudio del negocio comercial del libro en Londres¹⁸. Sin embargo, la preocupación que ya late desde sus primeros trabajos está relacionada más que con el libro como negocio, con el libro como transmisor de información. De este modo, ha aplicado sus conocimientos a tratar de dilucidar cómo se produce el proceso por el cual un sujeto se enfrenta al objeto portador de dicha información. No se trataría tanto del contenido en sí como de los soportes por los cuales llega al lector y cómo tales soportes son interpretados por el sujeto que observa. En definitiva, el propósito de McKenzie es mostrar cómo el medio crea sentido más allá del contenido informacional del texto, y crea un sentido que a veces perturba las intenciones primeras del autor.

McKenzie inicia sus reflexiones replanteándose la estrecha relación que se ha establecido entre libro y texto, sobre todo en la cultura occidental. La cultura occidental mantiene un asentado fetichismo alrededor del libro como el único contenedor posible del texto. Desde el punto de vista de nuestro autor es necesario examinar a fondo tal idea. Coincide aquí McKenzie con las propuestas de

¹⁷ Algunos de sus trabajos dedicados más puramente a la edición bibliográfica: MCKENZIE, D. F.: «Compositor B's Role in *The Merchant of Venice* in Q2 (1619)», en *Studies in Bibliography*, 12 (1959), pp. 75-89; «Eight quarto proof sheets of 1594 set by formes: a fruitfull commentarie», en *The Library*, 28 (1973), pp. 1-13; *The Cambridge University Press, 1696-1712. A Bibliographical Study*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966. Posteriormente, «Stretching a point, or the case of the spaced-out comps», en *Studies in Bibliography*, 37 (1984), pp. 106-121.

¹⁸ MCKENZIE, D. F.: *The London book trade in the later seventeenth century*, Cambridge, Syndics of Cambridge University Library, 1976. McKenzie no ha abandonado nunca su interés por aspectos económicos que rodean al mundo del libro, como muestra su vinculación como coeditor al volumen IV de *The Cambridge History of the Book in Britain* (Cambridge, Cambridge University Press, 2002).

Greenblatt acerca de investigar todo tipo de producciones escritas, como ya vimos, y no sólo las obras de la literatura impresas en forma de libro. Propone, dentro de lo posible, tener también en consideración otras fuentes como las producciones orales y, en el mundo contemporáneo, los datos informatizados. Va incluso más allá al señalar la importancia de los textos que no contienen grafías, que no se sirven del lenguaje para comunicar, sino que utilizan otro tipo de canales como la imagen o las partituras musicales. También estos instrumentos ofrecen al analista una serie de informaciones contenidas bajo la forma de un código que es necesario saber descifrar para obtener los datos que nos permitan conocer un periodo histórico, unas mentalidades, unas formas de vida y, en definitiva, lo que resulta más importante para McKenzie, comprender cómo se produce en una sociedad el proceso de producción de sentido. Estas propuestas de McKenzie conducen, ineludiblemente, a la ampliación del concepto de texto, pues en él se incluirían tanto los textos que se sirven del lenguaje verbal como aquellos que emplean otros códigos, pero que, en definitiva, remiten a unos mismos parámetros de comprensión del mundo. A estos últimos McKenzie los denomina con la paradójica etiqueta de «textos no verbales». Leamos sus propias palabras al respecto: «I define "texts" to include verbal, visual, oral and numeric data, in the form of maps, prints and music, of archives of recorded sound, of films, videos, and any computer-stored information, everything in fact from epigraphy to the latest forms of discography. There is no evading the challenge which those forms have created»¹⁹.

Si la primera propuesta de McKenzie era la reformulación del concepto de texto para ampliarlo a otros soportes, la segunda incide sobre el carácter inestable de lo textual y, como consecuencia, sobre el protagonismo, supuestamente cardinal, del autor en la creación del sentido de los textos. Señala que es necesario olvidar el viejo sueño de todo bibliógrafo de establecer la edición definitiva de un texto. La existencia de varias ediciones de una misma obra ofrece al investigador una fuente muy interesante para enclavar cada una

¹⁹ MCKENZIE, D. F.: *Bibliography and sociology of texts*, Nueva York, Cambridge University Press, 1999 (British Library, 1986), p. 13. Este texto formó parte de las tres conferencias impartidas por McKenzie en 1985 en los ciclos de las Panizzi Lectures de la British Library. Su versión francesa cuenta con un prólogo de CHARTIER, R.: *La bibliographie et la sociologie des textes*, París, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991.

de ellas en su momento histórico y social, en el contexto productivo e intelectual en el que nació, nos da información sobre el público al que se dirigía y, en definitiva, amplía nuestro campo de investigación. Ahí se halla una de las claves que explican la inestabilidad textual. La otra hay que buscarla en las propias correcciones llevadas a cabo por el autor en aquellas ediciones que se hicieron durante su vida o en aquellos manuscritos que no se llegaron a publicar, así como los otros soportes en los que el autor dejó parte de su obra. Cada uno de estos impresos contiene en sí mismo información sobre el momento histórico y sobre el momento creativo, y todos ellos son igualmente importantes para el estudioso de un periodo o de un autor. Naturalmente, estas ideas de McKenzie obligan a replantearse muchas de las líneas de análisis con las que han estado trabajando la bibliografía y la historia de la literatura tradicionales. El protagonismo del autor, como decíamos, es mínimo a la hora de publicar. Otros agentes, como el editor, el mercado o los mismos tipógrafos, pueden afectar a sus intenciones primeras, desvirtuando el sentido de sus creaciones. De este modo, la bibliografía tradicional ha de abandonar sus acostumbrados caminos, centrados en el análisis descriptivo y en la edición de textos como entes autónomos, caminos que ofrecen muestras indiciarias de lo que describen, tratando de alcanzar la mayor precisión posible, pero que quedan limitados por su propio enfoque metodológico²⁰. En definitiva, «*physical bibliography —the study of the signs which constitute texts and the materials on which they are recorded— is of course the starting point. But it cannot define the discipline because it has no adequate means of accounting for the processes, the technical and social dynamics, of transmission and reception, whether by one reader or a whole market of them*»²¹.

De este modo, McKenzie construye un nuevo concepto de bibliografía y, en general, del mundo del libro. No se trata de abandonar los anteriores campos de trabajo de estas disciplinas, sino de integrarlos en una perspectiva más amplia que la que ofrece la bibliografía material: «*If, by contrast, we were to delineate the field in a merely*

²⁰ Con respecto a estas cuestiones, McKenzie ha seguido los trabajos de Ross Atkinson en su aplicación de las teorías del matemático y filósofo norteamericano Charles Sanders Peirce a la bibliografía [véase, sobre todo, ATKINSON, R.: «An Application of Semiotics to the Definition of Bibliography», en *Studies in Bibliography*, 33 (1980), pp. 54-73].

²¹ MCKENZIE, D. F.: *Bibliography...*, *op. cit.*, p. 16.

pragmatic way, take a panoptic view and describe what we severely do as bibliographers, we should note, rather, that it is the only discipline which has consistently studied the composition, formal design, and transmission of texts by writers, printers, and publishers; their distribution through different communities by wholesalers, retailers, and teachers; their collection and classification by librarians; their meaning for, and —I must add— their creative regeneration by readers»²². A estas formas de hacer, señala McKenzie, es necesario incorporar las aportaciones de la lingüística, la semiótica y la psicología de la lectura y de la escritura, así como los trabajos más recientes sobre teoría de la información y los medios de comunicación de la misma. De este modo, la bibliografía se convierte en la especialidad que se ocupa de los textos en tanto que formas conservadas, así como de su proceso de transmisión, sin olvidar la producción y la recepción, entendiendo por textos, tal y como ya se ha dicho, no sólo los libros o pergaminos. Ante esta redefinición de la bibliografía, el trabajo del especialista ha de ser el mostrar cómo los soportes y las formas tienen consecuencias sobre la interpretación, pues «forms effect meanings», en palabras de McKenzie.

Será éste el aspecto fundamental de las aportaciones de McKenzie. El proceso de producción de sentido y sus cambios a lo largo del tiempo nos ofrecen la posibilidad de ampliar nuestras perspectivas de análisis, permitiendo pasar, a partir del trabajo tradicional de la bibliografía, a la recepción del destinatario de los textos, es decir, a la lectura. Es, entonces, la lectura el punto final del recorrido propuesto por McKenzie. La lectura entendida como el propio proceso de construcción de sentido a partir de las señales materiales que ofrece el texto. De este modo, la bibliografía se convierte en un instrumento de interpretación de una realidad más extensa: «Nor is bibliography a sub-field of semiotics, precisely because its functions are not merely synchronically descriptive». Los signos que muestra el texto (estudiados por la bibliografía) serían el reflejo, por tanto, de las intenciones de autor, editor e impresor. A este instrumento que es la bibliografía se le uniría el propio bagaje del lector o receptor, que a su vez aporta un significado particular a su comprensión. Apunta nuestro autor que cada lectura es única y está claramente ligada a las condiciones en las que se ha producido. Cada lectura, por

²² *Ibid.*, p. 12.

tanto, puede ser, al menos parcialmente, deducida de las formas físicas que tiene el texto. Y son justamente esas lecturas diferenciadas lo que debe ser el objeto de análisis por parte del estudioso de estas materias, pues en ese resultado se conjugan las intenciones del autor al escribir, las del impresor y el editor al decidir la forma de publicación y los sentidos dispares que los lectores les puedan atribuir.

Las reflexiones de McKenzie le han conducido a la elaboración de un nuevo término para calificar su método de análisis: la sociología de los textos. Con esta denominación cumple su objetivo de llevar la bibliografía a un plano más amplio de comprensión de la realidad del texto, saltando del mismo a su interpretación por el receptor: «*The physical versions and their fortuitous forms are not the only testimonies to intent: implicit in the accidents of history is an ideal text meeting of minds. The concept of an ideal text as a cultural and political imperative is not imposed on history but derives from it and from an understanding of the social dynamics of textual criticism*»²³.

Para ejemplificar sus teorías, McKenzie ha llevado a cabo varios trabajos prácticos que nos permiten ver con más claridad en qué consiste la sociología de los textos. Ha estudiado el papel de las innovaciones técnicas en la producción de sentido a partir del análisis de diferentes ediciones de la obra teatral *The Way of the World* (1700), de William Congreve²⁴. Básicamente, estas innovaciones consistieron en el abandono del pliego de cuatro páginas por el de ocho, la numeración de las escenas, la colocación de los nombres de los personajes al comienzo de cada escena, la impresión de un ornamento entre dichas escenas, la indicación de las entradas y salidas de los personajes, la mención del personaje que habla en cada momento, etc.

²³ MCKENZIE, D. F.: «The sociology of a text: oral culture, literacy and print in early New Zealand», en BURKE, P., y PORTER, R. (eds.): *The social history of language*, Cambridge University Press, 1987, p. 190. Otras publicaciones en las que McKenzie ha publicado sus reflexiones: *What's past is prologue*, Munslow, Hearsthouse, 1993; *Making meaning: Printers of the mind and other essays*, Londres, Eurospan, 2002.

²⁴ MCKENZIE, D. F.: «When Congreve Made a Scene», en *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, vol. II/2 (1979), pp. 338-342, y «Typography and Meaning: the case of William Congreve», en BARBER, G., y FABIAN, B. (eds.): *Buchhandel in Europa im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburgo, Dr. E. Hauswedell und Co., 1981, pp. 81-126. *The Way of the World* es una de las mejores comedias de la Restauración inglesa, aunque la complejidad del argumento hizo que su éxito en las tablas fuera nulo y que Congreve decidiera abandonar el teatro y se dedicara a la política.

Estas transformaciones, aparentemente insignificantes, tuvieron una enorme repercusión no ya sólo en la apariencia y legibilidad del texto, sino en la trascendencia de las obras, pues los cambios fueron capaces de trasladar al formato papel la movilidad y la teatralidad que tenían las obras cuando eran representadas ante el público. El formato más pequeño y manejable, la paginación (anteriormente inexistente), la disposición del texto en la página implicaban, por tanto, una nueva forma de leer unos textos que anteriormente se presentaban ante el lector como un todo continuo sin indicaciones de ningún tipo. Textos que no permitían diferenciar claramente los géneros; textos que no eran capaces de reflejar la vitalidad del formato teatral al que el público estaba acostumbrado y que, por tanto, lo retraían de su lectura.

Pero tal vez el estudio más significativo, y más conocido, de McKenzie sea el dedicado al Tratado de Waitangi. El tratado fue firmado en 1840 por cuarenta y seis jefes maoríes y varios representantes del gobierno británico. Por medio de él, los maoríes cedían la soberanía de gran parte del territorio norte de Nueva Zelanda a la reina Victoria. Eso es, al menos, lo que dijeron los británicos. Si dejamos aparte las implicaciones imperialistas del asunto, el Tratado de Waitangi es un buen ejemplo del choque que se produjo entre una cultura letrada como la europea y una cultura indígena. En el estudio de McKenzie entran en juego muchos factores: desde la alfabetización llevada a cabo por los misioneros ingleses (más o menos fracasada) hasta el distinto significado del texto escrito para unos y otros, sin olvidar las dificultades para encontrar la equivalencia entre los lenguajes de cada una de las dos culturas. McKenzie nos resalta la importancia del documento y de su aparición en diversos formatos: *«it offers a prime example of European assumptions about the comprehension, status and binding power of written statements and written consent on the one hand as against the flexible accommodations of oral consensus on the other. Its variant versions, its range of signatures and the conflicting views of its meaning and status bring all those questions sharply into focus»*²⁵.

Según vemos, por tanto, una de las consecuencias más interesantes que se desprenden de este trabajo es justamente el distinto valor

²⁵ MCKENZIE, D. F.: «The sociology of a text: oral culture, literacy and print in early New Zealand», en BURKE, P., y PORTER, R. (eds.): *The social history...*, op. cit., p. 161.

de lo escrito para una cultura basada en el fetichismo de la letra y para una cultura apoyada en la oralidad. Especialmente significativa de esta divergencia son las observaciones de McKenzie acerca de la escritura para los maoríes: «*The main use of literacy to the Maori was not reading books for their ideas, much less for the access they gave to divine truths, but letter writing. For them, the really miraculous point about writing was its portability; by annihilating distance, a letter allowed the person who wrote it to be in two places at once, his body in one, his thoughts in another. It was the spatial extension of writing, not its temporal permanence, that became politically potent in gathering the tribes and planning a war a decade and more later*»²⁶.

En definitiva, la clave del Tratado de Waitangi como objeto de estudio desde la perspectiva de la sociología de los textos está en que los soportes empleados por los ingleses para dar a conocer a los maoríes sus intenciones eran soportes ingleses; los conceptos del Tratado eran conceptos ingleses; las formas de transmisión, aunque orales en algunos casos, respondían a cánones ingleses. Todos ellos, soportes, conceptos y formas de transmisión, no podían producir en los maoríes el sentido esperado, sino otros, porque se hallaban fuera de su ámbito de comprensión.

Roger Chartier: formas y significados

Desde otra perspectiva, más próxima a la historia que a la filología, Roger Chartier ha coincidido con Donald McKenzie en la importancia que atribuye a las formas como creadoras de significación. Su punto de partida hay que buscarlo en la crítica que lleva a cabo a la explicación sociológica de los materiales culturales (entendidos en un sentido amplio) como la base de toda interpretación posterior. Sus observaciones, que parten de una historia cultural de lo social, se resumen en este párrafo: «Por último, al renunciar a la primacía tiránica del desglose social para dar cuenta de las diferencias culturales, la historia en sus últimos desarrollos ha demostrado que es imposible calificar los motivos, los objetos o las prácticas culturales en términos inmediatamente sociológicos y que su distribución y sus usos dentro de una sociedad dada no se organizan necesariamente según divisiones

²⁶ *Ibid.*, p. 170.

sociales previas, identificadas a partir de diferencias de estado y de fortuna. De aquí las nuevas perspectivas abiertas para pensar en otros modos de articulación entre las obras y las prácticas y el mundo social, sensibles a la vez a la pluralidad de divergencias que atraviesa una sociedad y a la diversidad de empleo de materiales o códigos compartidos»²⁷.

Así nacería su concepto del mundo como representación de una serie de creencias e identidades colectivas que se manifestarían a través de unas prácticas que a su vez forman parte del propio proceso de construcción de sentido de esa sociedad²⁸. Mediante este enfoque metodológico, Chartier trataría de superar el tradicional debate entre la objetividad de las estructuras y la subjetividad de las representaciones. La primera se caracterizaría por su convicción de ofrecer una interpretación de la historia real, realizada a través de documentos de carácter político o económico, de datos seriados y cuantificables. La segunda, según la dualidad metodológica en la que se ha movido la historiografía, haría referencia a lo que se aleja de lo real, a lo discursivo, a lo que mueve las relaciones humanas a un nivel conductual y valorativo. Propone retomar las ideas de Marcel Mauss y de Émile Durkheim en torno a las representaciones colectivas como instrumento más útil que el concepto de mentalidad. La idea de representaciones colectivas permite percibir las texturas intelectuales que se entretejen para configurar la realidad social, a veces con elementos contradictorios, a veces con elementos complementarios. Igualmente, nos da la posibilidad de acercarnos a ellas a través de

²⁷ CHARTIER, R.: *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1995, p. 50.

²⁸ El término representación «permite designar tres registros distintos, aunque relacionados, de la experiencia histórica: las representaciones colectivas sobre las que se funda la manera en que los miembros de una misma comunidad perciben, clasifican y juzgan; las representaciones entendidas en el sentido de los diferentes signos o *performances* simbólicos encargados de hacer ver y hacer creer la realidad de una identidad social o la potencia de un poder; por último, la representación concebida como la delegación a un representante, individual o colectivo, de la coherencia y la permanencia del grupo o de la comunidad. El concepto de representación permite, pues, comprender la relación dinámica que articula la internalización que hacen los individuos de las divisiones del mundo social y la transformación de tales divisiones en virtud de las luchas simbólicas cuyos instrumentos y apuestas son las representaciones y las clasificaciones de los demás y de uno mismo» (CHARTIER, R.: *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogos e intervenciones*, Barcelona, Gedisa, 2000, p. 124).

las prácticas mediante las cuales se manifiestan las identidades sociales. Por último, señala Chartier, la noción de representaciones colectivas nos facilita la tarea de reconocer las objetivaciones de tales representaciones, que serían las formas institucionalizadas por las cuales se asientan en el tiempo las identidades de un grupo, de una comunidad o de una clase social. De este modo, «la historia cultural se aparta sin duda de una dependencia demasiado estricta en relación con una historia social dedicada al estudio de las luchas económicas únicamente, pero también regresa sobre lo social ya que fija su atención sobre las estrategias simbólicas que determinan posiciones y relaciones y que construyen, para cada clase, grupo o medio un ser-percibido constitutivo de su identidad»²⁹.

Para llevar a cabo esta interpretación del proceso de construcción de sentido, Chartier propone prestar atención a la multiplicidad de manifestaciones culturales de una sociedad; manifestaciones que, al igual que McKenzie, concibe como textos, ampliando el significado de este término a dispositivos hasta ahora ignorados. En este contexto metodológico formulado por el historiador francés, las formas adquirirían un papel primordial: «Por un lado, los dispositivos formales (textuales o materiales) inscriben en sus estructuras mismas los deseos y las posibilidades del público al que apuntan, por tanto se organizan a partir de una representación de la diferenciación social. Por el otro, las obras y los objetos producen su campo social de recepción más de lo que son producidos por divisiones cristalizadas y previas»³⁰. Son las formas las que hacen de intermediarias en el fluido de materiales culturales entre unos grupos sociales y otros. Las formas y los soportes determinan las modalidades de apropiación del texto por parte de los receptores. Dichas modalidades, o prácticas, tienen una función no para los agentes que despliegan, sino para el analista

²⁹ CHARTIER, R.: *El mundo como representación...*, op. cit., p. 57. Igualmente, en CHARTIER, R.: *Forms and meanings. Texts, Performances and Audiences from Codex to Computer*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995, p. 96.

³⁰ CHARTIER, R.: *El mundo como representación...*, op. cit., p. 60. También ha reflexionado sobre esto en el prólogo a la edición francesa de las conferencias de McKenzie en la British Library ya citadas. Dicho prólogo fue publicado con otro conjunto de ensayos en CHARTIER, R.: «Texts, Forms and Interpretations», en *On the edge of the cliff. History, language and practices*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1997, pp. 81-89.

que trata de descifrarlas³¹. De ahí la importancia que Chartier atribuye a los soportes en que se presentan los materiales culturales.

En su estudio del proceso de construcción de sentido Chartier se ha ocupado especialmente del Antiguo Régimen, estableciendo la relación entre los materiales culturales vendidos de forma ambulante y el mundo social de las sociedades de antiguo régimen. Sus conclusiones han mostrado cómo la literatura popular se presentaba como un repertorio de modelos de comportamiento, es decir, como un conjunto de representaciones de normas imitables. Por otra parte, sus trabajos han mostrado la variabilidad y la inestabilidad de los significados que se asignan al mismo texto desentrañado por audiencias diferentes. Evidentemente, como el mismo Chartier señala, de aquí no hay que desprender una equivalencia entre estos materiales y la mentalidad popular, pero sí es necesario tenerlos en cuenta a la hora de analizar las mediaciones que se producen en una sociedad y en los significados que les atribuyen en situaciones históricas diferentes y por distintos lectores: «lo escrito está instalado en el corazón mismo de la cultura analfabeta, presente en los ritos festivos, los espacios públicos, los lugares de trabajo. Gracias a la palabra que lo descifra, gracias a la imagen que lo duplica, se ha vuelto accesible incluso para aquellos que son incapaces de leerlo y no pueden tener, por sí mismos, más que una comprensión rudimentaria»³². Ésta es la clave que explica sus trabajos sobre la *Bibliothèque bleu*, serie de libros que se vendían masivamente a precios muy baratos y de forma ambulante en la Francia del Antiguo Régimen.

En su comprensión amplia de lo cultural coincide Chartier con las ideas expuestas por Clifford Geertz, que tanta influencia han ejercido en algunos historiadores culturales como Robert Darnton³³.

³¹ Según especificó BOURDIEU, P.: *Choses dites*, París, Éditions du Minuit, 1987, p. 137. La influencia del sociólogo francés sobre Chartier es muy evidente, sobre todo en el intento de Chartier de buscar la lógica específica de los bienes culturales. Es igualmente destacable en su pensamiento la huella de Norbert Elias, a quien difundió con gran éxito en Francia, así como la de Michel Foucault.

³² CHARTIER, R.: *El orden de los libros. Lecturas, lectores, bibliotecas en Europa entre los siglos XVI y XVIII*, Barcelona, Gedisa, 1994, p. 37.

³³ Para no alargar demasiado la explicación, me remito a una cita de la obra más importante del antropólogo Geertz que define (a muy grandes rasgos, evidentemente) su concepción sobre la cultura: «El concepto de cultura que propugno y cuya utilidad procuran demostrar los ensayos que siguen es esencialmente un concepto semiótico. Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto

Sin embargo, hace Chartier algunas observaciones muy interesantes al trabajo de Geertz. Cuestiona la afirmación de que las formas simbólicas estén organizadas en un sistema, pues eso implicaría, en última instancia, que todas ellas se hallarían dentro de un universo simbólico más o menos coherente, más o menos compartido, perdiéndose los matices que nos aporta el contemplar la apropiación a través de las formas en función de los diferentes usos y de las diferentes prácticas³⁴.

Por lo que respecta a Jauss, Chartier confiesa encontrar en las teorías acerca de la estética de la recepción un campo de análisis de gran interés para su trabajo. Jauss trató de realizar una revisión de los críticos formalistas y marxistas, acusándoles de haber marginado en sus análisis la recepción y sus efectos. El, en su momento, impactante ensayo *La historia literaria como desafío a la ciencia literaria* manifestaba el propósito de Jauss de convertir a la recepción en el polo principal sobre el que hacer girar la historia de la literatura: «En el triángulo formado por autor, obra y público, este último no constituye sólo la parte pasiva, un mero conjunto de reacciones, sino una fuerza histórica, creadora a su vez. La vida histórica de la obra literaria es inconcebible sin el papel activo que desempeña su destinatario»³⁵. Jauss introduce la dimensión tiempo en su estudio de la recepción, mostrando las variabilidades temporales en la historia de la literatura y facilitando la comprensión del sentido y la forma

en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser, por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Lo que busco es la explicación, interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie» (GEERTZ, C.: *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 2000, p. 20).

³⁴ CHARTIER, R.: «Text, Symbols and Frenchness», en *Journal of Modern History*, 57 (1985), pp. 682-695. Las afirmaciones de Chartier condujeron a Darnton a contestar en DARNTON, R.: «The Symbolic Element in History», en *Journal of Modern History*, 58 (1986), pp. 218-234. Véase igualmente BOURDIEU, P.; CHARTIER, R., y DARNTON, R.: «Dialogue à propos de l'histoire culturelle», en *Actas de la recherche en sciences sociales*, 59 (1985), pp. 86-93. Un comentario de este debate en LACAPRA, D.: «Chartier, Darnton and the great symbol massacre», en *Journal of Modern History*, 60 (1988), pp. 95-112.

³⁵ JAUSS, H. R.: «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria», en GUMBRECHT, H. U., et al.: *La actual ciencia literaria alemana. Seis estudios sobre el texto y su ambiente*, Salamanca, Anaya, 1970, p. 69 (también en JAUSS, H. R.: *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1970, pp. 113-211).

de la obra literaria por el cambio en sus interpretaciones a lo largo del tiempo: «La función social se manifiesta en su genuina posibilidad cuando la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de su vida práctica, preparando su interpretación del mundo e influyendo así en su comportamiento social»³⁶. Chartier pone en duda, sin embargo, algunos de los planteamientos de esta escuela. Desde su punto de vista, la estética de la recepción establece una relación demasiado inmediata entre el texto y el lector, de tal modo que el efecto producido en el lector por el código de señales del texto no se vería mediatizado por los aspectos formales de dicho texto y por las circunstancias materiales o físicas que de ellos se derivan. Las reflexiones de Chartier a partir de la estética de la recepción, tratando de superar algunos de los planteamientos de esta escuela, se focalizan alrededor de dos perspectivas. Por una parte, el considerar que los dispositivos textuales imponen al lector una posición en relación con la obra, es decir, que el texto se incluiría en un repertorio de referencias y convenciones que conducirían a una manera particular de leer y comprender. Por otra parte, el reconocer la pluralidad de lecturas posibles de un mismo texto, teniendo en cuenta las facultades individuales, culturales y sociales de cada lector. En la primera de las perspectivas expuestas, el horizonte de expectativas (según expresión de Jauss) vendría a ser unitario y estaría fundado en experiencias compartidas. En la segunda, las diferentes condiciones de apropiación de los textos se hallarían fuera de dichos textos, estando ubicadas en el lector y no en el conjunto social³⁷.

³⁶ JAUSS, H. R.: «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria», en GUMBRECHT, H. U., *et al.*: *op. cit.*, p. 104. Aparte de la obra de Jauss, hay otras interpretaciones de la estética de la recepción que contribuyen con diferentes aportaciones a redefinir el papel del lector (W. Iser, E. Freund, H. U. Gumbrecht, R. Warning). Especial interés tiene, por haber permanecido al margen de los circuitos dominantes en crítica literaria (anglosajones, franceses y alemanes) y por haber expuesto conceptos tan interesantes como el de la lectura como creación, la obra de CASTELLET, J. M.^a: *La hora del lector. Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días*, Barcelona, Península, 2001 (1.^a ed. de 1957 por Seix Barral).

³⁷ Véase a este respecto CHARTIER, R.: «Du livre au livre», en CHARTIER, R. (dir.): *Pratiques de la lecture*, Marsella, Rivages, 1985, pp. 61-88. En relación a la segunda perspectiva comentada, son interesantes las observaciones de GOULEMOT, J. M.^a: «De la lecture comme production de sens», en *Pratiques de la lecture*, *op. cit.*, pp. 90-99. Apunta Goulemot que leer es constituer un sentido, no reconstituirlo, es decir, las diferentes lecturas revelan la polisemia de los textos, de ahí la importancia que cabe atribuir al lector. Al bagaje de cada lector lo llama la biblioteca cultural

Ha profundizado Chartier en el papel del lector y de la lectura como agente (el primero) y como proceso (la segunda) por medio de las influencias que en su obra se observan de las ideas de Michel de Certeau. Apuntaba Certeau: «*qu'il s'agisse du journal ou de Proust, le texte n'a de signification que par ses lecteurs; il change avec eux; il s'ordonne selon des codes de perception que lui échappent. Il ne devient texte que dans sa relation à l'extériorité du lecteur, par un jeu d'implications et de ruses entre deux sortes d'"attente combinées" celle qui organise un espace lisible (une littéralité), et celle qui organise une démarche nécessaire à l'effectuation de l'oeuvre (une lecture)*»³⁸. Así, para Chartier, ambos, el lector y la lectura, se presentan como elementos mediatizados por la materialidad. Dando esta gran importancia al proceso de construcción de sentido que lleva a cabo el lector mediatizado por la formas, Chartier niega que las obras literarias (y cualquier tipo de texto) tengan un sentido fijo, un significado estable que nos informe sobre ellos. Por el contrario, la materialidad como instrumento condicionador nos dibuja un escenario plagado de interpretaciones que responden a las muy variadas expectativas del público lector. En este sentido, Chartier comparte con Derrida el concepto de inestabilidad de los textos, pero mientras que para Derrida el origen de tal inestabilidad hay que buscarla en el propio lenguaje, para Chartier se hallaría en la pluralidad de usos, en las comunidades de lectores y en los contextos. Son las prácticas las que nos informan, las que nos permiten reconocer las culturas, y no el contenido del texto. En definitiva, para Chartier «*la révolution du lire précède donc celle du livre*»³⁹.

Hay un aspecto especialmente interesante en las reflexiones de Roger Chartier sobre la morfología de los textos. Se trata de los nuevos soportes y sobre todo del texto electrónico. La pantalla de ordenador se nos aparece en el mundo contemporáneo como un nuevo medio para visualizar tanto imágenes como mensajes verbales, e incluso para recibir mensajes auditivos. Nos encontraríamos ante un gran revulsivo de la tradicional asociación entre texto y libro,

de cada receptor, en la que con cada lectura lo anteriormete leído cobra un nuevo sentido: «*Le livre lu prend son sens de ce que a été lu avant lui, selon un mouvement réducteur au connu, à l'antériorité*» (p. 97).

³⁸ CERTEAU, M. de: *L'invention du quotidien*, 1, *Arts de faire*, París, Gallimard, 1990, p. 247.

³⁹ CHARTIER, R. (ed.): *Les usages de l'imprimé*, París, Fayard, 1987, p. 9.

que quedaría disuelta para siempre. El texto electrónico se caracteriza precisamente por su inmaterialidad, al contrario que el libro. Además, señala Chartier, el texto electrónico (o la representación electrónica del texto, como puntualiza) se caracteriza por las posibilidades infinitas de manipulación por parte del lector, logrando éste la composición de un texto libre sobre la base del proporcionado por los recursos informáticos. Al contrario de lo que sucedía con los impresos y manuscritos, el lector de textos electrónicos podrá, no ya anotarlos, indexarlos, copiarlos, etc., sino convertirse en coautor. En pocos ejemplos se ve con tanta claridad como en éste la determinación de las formas sobre el significado y las prácticas. La existencia de representaciones electrónicas de textos tiene varias consecuencias que afectan a conceptos tradicionalmente asociados a la literatura y a la cultura en general.

Por una parte, modifica las prácticas de lectura; por otra, pone en cuestión el concepto de autoría como algo exclusivo del creador. Por lo que respecta a la lectura y la escritura, el soporte electrónico nos obliga a adoptar posiciones del cuerpo distintas y actitudes especiales ante el texto: «Con el ordenador, la mediación del teclado, que existía ya con la máquina de escribir, pero que aparece multiplicada, instala una distancia entre el autor y su texto. La nueva posición de lectura, entendida, bien en un sentido completamente físico o corporal, bien un sentido intelectual, es radicalmente original: reúne, y de una manera que aún haría falta estudiar, técnicas, posturas, posibilidades que, en la larga historia de la transmisión de lo escrito, se mantuvieron separadas»⁴⁰. La autoría, el derecho de autor e, incluso, la misma figura del editor quedan, con el texto electrónico, desprovistas de la trascendencia que habían tenido hasta el momento. La ya mencionada capacidad de manipulación de la que dispone el lector en el nuevo soporte es el elemento que ha contribuido a minar el alcance del papel del autor⁴¹. Coincide Chartier en estos debates con otros autores que han hecho hincapié en las situaciones de interacción del lector con el libro desprovisto de materialidad. Es éste un tema de análisis que se planteará en el futuro, dado que, concebida la historia de las prácticas como un proceso de larga

⁴⁰ CHARTIER, R., *Las revoluciones de la cultura...*, op. cit., p. 17.

⁴¹ Véase al respecto GINSBURG, J. C.: «Copyright Without Walls? Speculation on Literary Property in the Library of the Future», en *Representations*, 42 (primavera de 1993), pp. 53-73.

duración, resulta evidente que la disolución del vínculo entre materialidad del soporte y tipología de los textos sólo podrá tener lugar a largo plazo, pues las percepciones y representaciones asociadas a él están fuertemente incorporadas a nuestro mundo referencial. Son muy interesantes a este respecto las observaciones de Rodríguez de las Heras acerca de los nuevos contextos de actuación del lector, que se verán condicionados por elementos como la dosificación y la distribución del texto en pantalla, las formas de avance del texto y el plegado del mismo, es decir, la hipertextualidad⁴².

Añade Chartier una última reflexión relacionada con el soporte electrónico que lo pone en relación con el viejo sueño borgiano de la biblioteca universal, en la que se hallarían todos los libros que han sido publicados y los que se podrían publicar y que posibilitarían el tan ansiado deseo del saber universal: «*The communication of texts over distances annuls the heretofore insoluble distinction between the place of the text and the place of the reader, and so makes this ancient dream possible, accesible. The text in its electronic representation can reach any reader endowed with the necessary means to receive it. If all existing texts, manuscript or printed, were digitalized (in other words, converted into electronic text), then the universal availability of the written inheritance would become possible*»⁴³.

Formas y soportes en la producción de sentido

Los caminos transitados por historiadores y filólogos en la búsqueda de significaciones a partir de los soportes materiales constituyen el estudio de las formas del libro, es decir, aquellas características del libro que no son el texto, el contenido o el mensaje que mediante palabras e ideas se nos quiere transmitir. Constituyen las formas del libro el soporte gráfico mediante el cual el texto aparece ante el lector; son un código de señales que tiene una función expresiva. Complementan al texto, anticipando y completando informaciones

⁴² «Una conversación entre Roger Chartier y Antonio Rodríguez de las Heras», en *Litterae. Cuadernos de Cultura Escrita*, 1 (2001), pp. 11-40.

⁴³ CHARTIER, R.: *Forms and meanings...*, *op. cit.*, p. 21. Pese a esto, Chartier advierte (precisamente por la importancia que otorga a las formas y soportes como creadores de significación) que la digitalización de los textos saca a éstos de su contexto y de su forma primera, despojándoles, por tanto, de su significado originario para atribuirles uno nuevo en el seno de un distinto contexto.

acerca de su contenido por cuanto son primordialmente visuales. Para hacernos una cuenta cabal de su importancia, pensemos en una obra literaria cualquiera que se presenta ante los ojos del público en dos tipos de formato. Los elementos que constituyen cada formato contienen un lenguaje semiótico dirigido a los posibles lectores y orientado a un uso determinado. Un libro de lujo, con cuidada encuadernación y tipografía, tiene un destino y una aplicación muy distinta a la de un libro fabricado con un material más barato. Lo mismo cabe decir si el soporte de la información es un volumen encuadernado o si dicha información se nos muestra en la pantalla del ordenador. La disposición del cuerpo tipográfico en ambos casos diferirá y los requerimientos para la lectura serán también distintos.

Convendría plantearse también cuáles son los elementos que, en el terreno de la práctica, constituyen la morfología del libro y que pueden ser objeto de interés para el investigador. Los integrantes del formato del libro son la tipografía, la encuadernación y las ilustraciones (grabados, fotografías, etc.). Estos elementos han sido estudiados desde varias perspectivas, aunque con distinto interés. Especial tratamiento han tenido la encuadernación y la ilustración para los historiadores del arte y de la técnica artística. La tipografía también ha tenido su parcela, especialmente para bibliógrafos, tipógrafos e impresores. Sin embargo, el estudio de la morfología del impreso desde el punto de vista de la historia cultural busca otro tipo de enfoques. Se trata de profundizar en referentes sociales y culturales que se desprenden de la materialidad del impreso. Se incluyen aquí desde las concepciones acerca de la belleza artística hasta los condicionamientos del mercado; desde los usos a los que se consagra el texto hasta los modos de apropiación del mismo; desde las intenciones del autor hasta las percepciones del lector. Por lo tanto, al investigador le interesan aquí los mencionados elementos de forma individual, pero también las relaciones que se establecen entre ellos. Al resultado de esa relación es a lo que se denomina disposición de la página.

En el libro antiguo, la disposición de la página buscaba el diálogo entre la ilustración y el texto. A veces las ilustraciones reducían las complejidades de lo narrativo y su función era meramente aclaratoria. En otros casos, era la ilustración la que ofrecía una mayor información, haciendo del texto algo superfluo. Se añadían detalles, personajes, animales, plantas, edificios que, en conjunto, ampliaban lo que rela-

taba el texto, otorgando más profundidad al contenido y haciendo necesaria mayor atención por parte del espectador-lector. El diálogo entre ambos elementos a veces ni siquiera existía, sobre todo cuando el lector no era capaz de leer. Para este «lector analfabeto» la ilustración contenía un mensaje que él podía comprender gracias a la repetición de una serie de imágenes que se habían convertido en convenciones a la hora de representar a determinado personaje o un concreto acontecimiento de la historia sagrada. Sin embargo, la letra no dejaba de jugar un papel para este público analfabeto. Aunque no supieran leer, estaba comúnmente admitido que la presencia del lenguaje escrito, la escritura (que para este público era un arcano indescifrable), otorgaba legitimidad y veracidad a las imágenes junto a las que se situaba. Una vez más, el fetichismo de la letra. Por lo tanto, en el libro antiguo, las representaciones gráficas no eran elecciones estéticas, sino convencionalismos más o menos depurados con la evidente función de permitir la lectura al analfabeto (y perdónese la paradoja)⁴⁴.

En siglos posteriores, la evolución de las formas del libro estuvo directamente relacionada con la invención de la imprenta y las nuevas posibilidades que se ofrecían a través de ella. La imprenta permitió disminuir el tamaño del objeto libro, facilitando su lectura y su transporte, lo que iba a tener no pocas repercusiones para la aparición de novedosas formas de lectura. Por otra parte, con la imprenta iba a comenzar la apertura del libro a un mercado en crecimiento, que si bien en estos siglos aún no alcanzaba las cotas que se conocerían

⁴⁴ Entre las muchas publicaciones al respecto, véanse CAMILLE, M.: «The book of signs: writing and visual difference in Gothic manuscript illumination», en *Word & Image*, I, 2 (1985), pp. 133-148; LAUFER, R.: «L'espace visuel du livre ancien», en CHARTIER, R., y MARTÍN, H. J. (dirs.): *Histoire de l'édition française*, 1, *Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle*, París, Promodis, 1982, pp. 478-497; MARTÍN, H. J., y VÉZIN, J.: *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, París, Promodis-Éditions du Cercle de la Librairie, 1990; SCHAPIRO, M.: *Words and pictures: on the literal and the symbolic in the illustration of a text*, La Haya-París, Mouton, 1973. Sobre el valor de la escritura a lo largo de los siglos, el libro de referencia obligado es el de PETRUCCI, A.: *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Turín, Einaudi, 1986; de la época de la que aquí hablamos se ocupó PETRUCCI en *Writers and Readers in Medieval Italy: Studies in the History of Written Culture*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1995. Siguiendo su estela se han publicado multitud de obras que analizan el papel de la escritura y de las personas vinculadas a ella a lo largo de los siglos, dando lugar al nacimiento a una línea de investigación en creciente auge.

en centurias posteriores, presentaba signos muy esperanzadores. De este modo, el libro va dejando de ser un instrumento exclusivo, ya que de las prensas salían más ejemplares que los que podían copiar los monjes medievales. Otro de los fenómenos asociados a la imprenta es el paso de la letra manuscrita a la letra impresa y su mayor facilidad de lectura. En este aspecto, también la morfología del libro permitió el acceso de más personas al libro por la mayor claridad y legibilidad del mismo. Asociado a este cambio está la aparición de las figuras del impresor y del cajista-tipógrafo, que tanta importancia iban a tener después en el desarrollo del negocio editorial. La orientación al mercado que favoreció la imprenta dio lugar a la proliferación de libros profanos que permitían, en el terreno de las formas (sobre todo de las ilustraciones), una mayor libertad en la representación y abrió paso a la creación de nuevas convenciones estéticas.

Con el paso del tiempo se fue diferenciando el texto impreso como ente único, produciéndose compartimentaciones, clasificaciones e indexaciones que facilitaban la lectura o la simple consulta de la publicación. Fue el momento en que en la morfología del impreso empezaron a desempeñar un destacado papel la paginación, las divisiones del texto en capítulos o la elaboración de índices. Por poner un caso concreto de esta evolución de las formas y de cómo afectó tanto a las intenciones del autor como a lo que el lector recibía (y, por tanto, a la producción de sentido) disponemos de un interesante trabajo de Francisco Rico. En él trata de demostrar cómo el *Lazarillo de Tormes* no se creó para aparecer en formato de libro, sino que fueron sus editores quienes, modificando la morfología del texto escrito por el autor, ofrecieron un producto diferente, con otro sistema de códigos para ser comprendido y bajo unos requerimientos absolutamente distintos: «El *Lazarillo* era un apócrifo a ciencia y conciencia: no tanto una ficción cuanto una falsificación. En 1552 o en 1553, se ofrecía como si realmente se tratara de la carta de un pregonero toledano; y sólo cuando los lectores habían entrado al engaño, guiñaba un ojo para insinuarles que no era tal y dejarlos perplejos preguntándose dónde estaba la verdad y dónde la mentira. Ahora bien, las cartas, de pregoneros o no pregoneros, no llevan título. A mediados del siglo XVI, con frecuencia prescindían incluso de fórmulas de encabezamiento, suplidas por el sobrescrito; y en el *Lazarillo* sobraba cualquier sobrescrito porque no se dirigía a nadie cuyo nombre pudiera sobrescribirse, sino a un destinatario delibe-

radamente anónimo: de ahí que se le aplicara el tratamiento neutro de Vuestra Merced. Al llegar a la imprenta, la obra exigía un título (ya vimos cómo se lo endilgaron “en casa de Juan de Junta”). Pero, mientras circulara manuscrita, el autor no tenía por qué ponérselo. En manuscrito, el Lazarillo no necesita presentarse como relación, copia o traslado de una carta: podía jugar a ser el original, la carta misma de Lázaro de Tormes»⁴⁵.

Se ha trabajado también en este sentido con las obras de William Shakespeare⁴⁶. Aquí entraríamos en el problema de la edición de obras teatrales, que ya mencionamos a propósito del estudio de Donald McKenzie sobre William Congreve. Para que un texto teatral, como ya se dijo, no pierda las características que lo definen como tal género cuando se traslada al impreso, es necesario dotarle de unos elementos que contribuyan a mantener la sensación de rapidez y dinamismo. Eso sólo se podía conseguir a base de manipular el texto introduciendo mecanismos como la partición en escenas, la incorporación de los nombres de los personajes, la indexación de éstos al principio, etc. Tal trabajo requería, obviamente, una modificación de la disposición de la página impresa tradicional, flexibilizándola para trasladar al lector la riqueza de la lengua hablada⁴⁷.

⁴⁵ RICO, F.: «La princeps del Lazarillo. Título, capitulación y epígrafes en un texto apócrifo», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, p. 446. A modo de ejemplo, se recogen otros trabajos de INFANTES, V.: «Los pliegos sueltos poéticos: constitución tipográfica y contenido literario (1482-1600)», en *El Siglo de Oro. Estudios y textos de literatura áurea*, Potomac, Maryland, Scripta humanistica, 1992, pp. 47-58; MOSS, A.: *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford, Clarendon Press, 1996; TANSSELLE, T. G.: «Analytical bibliography and Renaissance printing history», en *Printing History*, vol. 3, 1 (1981), pp. 24-33; TROVATO, P.: *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, Il Mulino, 1991; RICHARDSON, B.: *Print Culture in Renaissance Italy. The Editor and the Vernacular Text, 1470-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, etc.

⁴⁶ Por ejemplo, en MAROTTI, A.: *Manuscript, Print and the English Renaissance Lyric*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1995; STALLYBRAS, P., y GRAZIA, M. de: «The materiality of the Shakespearean text», en *Shakespearean Quarterly*, vol. 44, 3 (1993), pp. 255-283; WELLS, S., y TAYLOR, G. (comps.): *William Shakespeare. A Textual Companion*, Oxford, Clarendon Press, 1987.

⁴⁷ Véase CHARTIER, R.: *Publishing Drama in Early Modern Europe*, The Panizzi Lectures, 1998, Londres, The British Library, 1999; ZANGER, A.: «Paralyzing per-

Cuando se entra en los siglos XIX y XX, el proceso aquí presentado parece acelerarse. Durante este periodo se produjeron muy importantes transformaciones. Dos fueron los detonantes que movieron el proceso de cambio en la morfología del impreso y en la recepción del mismo: por una parte, la ampliación del mercado a sectores sociales y a ámbitos geográficos muy dispares; por otra, los grandes progresos técnicos de la industria editorial. Lo que observaremos, por tanto, será un panorama en el que los progresos técnicos permitirán satisfacer la demanda creciente de un público de lectores cada vez más amplio y más diversificado⁴⁸. Variedad en los públicos implica, lógicamente, variedad en la oferta y, por lo tanto, variedad en las formas. Hablamos de distintas capacidades económicas, distintos niveles de cultura, distinta edad, distinto sexo, distintos intereses (profesional, intelectual, divertimento), etc. Estas diferentes necesidades en el uso del impreso traerán consigo diferentes formatos que las empresas editoriales impulsarán para satisfacer o ampliar su mercado. El proceso alcanzará ya en el XIX unas ciertas dimensiones, pero será en el XX cuando la especialización se convierta en una de las características principales del negocio editorial. Se crearán colecciones preparadas para los distintos colectivos; además, se desarrollará la edición técnica y profesional, así como la bibliofilia. El mecanismo implica una retroalimentación entre editor y lectores, por cuanto el primero lanza la idea en función de lo que cree buscar el segundo y a la larga es éste el que determina si el producto responde a sus necesidades o no⁴⁹. Especialmente interesante fue la aparición del libro de bolsillo, por lo que significó respecto a la lectura (la lectura portátil) y a la propia consideración del libro (formato manejable y barato),

formance: sacrificing theater or the altar of publication», en *Stanford French Review*, otoño-invierno de 1998, pp. 169-185.

⁴⁸ Un estado de la cuestión por lo que al mundo de la edición se refiere en MARTÍNEZ MARTÍN, J. A.: «Historia de la cultura e historia de la lectura en la historiografía», en *La política en el reinado de Alfonso XIII*, *Ayer*, 52 (2003), pp. 283-294.

⁴⁹ Algunos ejemplos de estas ediciones especializadas en MARTÍNEZ RUS, A.: «Las editoriales de avanzada», en *Pliegos de Bibliofilia*, 6 (1999), pp. 33-47; SÁNCHEZ GARCÍA, R.: «Diversas formas para nuevos públicos», en MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (dir.): *Historia de la edición en España, 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons, 2001; SANTONJA, G.: *La novela revolucionaria de quiosco (1905-1939)*, Madrid, El Museo Universal, 1993, etc. Para las colecciones pueden verse las colaboraciones de R. Sánchez García, A. Viñao, J. C. Sánchez Illán y A. Sánchez Insúa en la citada *Historia de la edición en España*.

pudiéndose hablar de una auténtica revolución por lo que a la socialización de la lectura se refiere ⁵⁰.

Una de las cuestiones más importantes es el incremento del papel desempeñado por la imagen. Precisamente fueron las limitaciones técnicas las que, hasta el siglo XIX, no permitieron que la imagen tuviera un lugar más activo en relación con el texto. Era necesario imprimir, por una parte, los caracteres y, por otra, las ilustraciones, de ahí que estas últimas siempre estuvieran desglosadas del texto, sin un verdadero diálogo con él. Sólo podían complementarlo o suplir la función de lo escrito (para los iletrados). Los progresos logrados con el desarrollo de la litografía y los demás procedimientos de grabación de imágenes, unidos a los nuevos sistemas, como el fotograbado, el huecograbado y (ya más avanzado el siglo XX) el fotomontaje y el offset, dieron lugar a una serie de publicaciones en las que la imagen convive con la tipografía en un maridaje que ofreció multitud de posibilidades y que facilitó la plasticidad del texto. La imagen cumplía su función de agregar significado a la escritura, pero, además, el mayor refinamiento en la reproducción permitía expresar las sutilezas que se desprendían de lo narrativo en el terreno de la expresión, de manera que el espectador podía aprehender los convencionalismos que en el ámbito de lo sentimental y de lo estético caracterizaron al siglo XIX. Para el siglo XX podemos decir lo mismo, con el añadido de que la aceleración del proceso mencionado y la vinculación de muchos artistas de las vanguardias al mundo del impreso abrió la espita a la experimentación y al acercamiento al lector de los motivos iconográficos de la modernidad ⁵¹.

Este cambio fue notorio en la imagen, pero también en la tipografía, donde las experimentaciones de artistas como Guillaume Apollinaire o El Lissitzky dieron al trabajo tipográfico una dimensión desconocida hasta ese momento. El perfeccionamiento industrial de

⁵⁰ Sobre la aparición del libro de bolsillo véanse las reflexiones de MARTÍNEZ MARTÍN, J. A.: «La revolución de bolsillo», en *Blanco y Negro Cultural*, 11 de enero de 2003.

⁵¹ Existe al respecto una extensa bibliografía. Algunas monografías: HARVEY, J.: *Victorian Novelist and their Illustrators*, Londres, 1970; JUSSIM, E.: *Visual Communication and the Graphic Arts*, Nueva York-Londres, Browker, 1974; LE CLANCHE-BOULE, Cl.: *Typographies et photomontages constructivistes*, París, Papyrus, 1984; LILIE, O. M.: *History of Industrial Gravure Printing up to 1900*, Londres, 1972; MARTÍNEZ MORO, J.: *La ilustración como categoría*, Gijón, Trea, 2004, y un larguísimo etcétera.

la tipografía vino de la mano de la linotipia y de la continuada obsesión de los profesionales del mundo del libro por la calidad de su trabajo, fundamental para la legibilidad del texto, como es obvio. Con la intervención de creadores como los anteriormente mencionados, la tipografía conoció un uso expresivo que permitía muy distintos procedimientos de lectura y la concepción de las propias grafías como forma de expresión artística. Ése fue el sentido que tuvieron los ideogramas y los caligramas de Apollinaire o las aportaciones de Berlewi, Werkman, Tschichold, Doesburg, etc.⁵²

Un interesante ejemplo del uso combinado de imágenes, tipografía y disposición de la página para provocar en el lector o espectador que son los folletines y las novelas por entregas del siglo XIX. Estos folletines aparecían en los periódicos y, en algunos casos, podían después encuadernarse en forma de libros, como los modernos fascículos. Los primeros apenas tenían imágenes por la carestía que suponía su reproducción, pero posteriormente la imagen se fue convirtiendo en un reclamo para el comprador y, con el tiempo, en elemento imprescindible para mostrar los convencionalismos sentimentales o satíricos que ya se mencionaron («la niña romántica», «el joven rebelde», etc.). Muchas veces el editor ofrecía una lámina que iba situada en hoja aparte y que era considerada un lujo especial de la edición. El uso de estas láminas independientes es sumamente interesante, pues si bien su función era complementar al texto, en muchos casos acababan alcanzando un destino decorativo en las casas de los compradores que traspasaba la intención primera del editor para alcanzar ámbitos que iban más allá del texto. Las tramas de las novelas por entregas solían ser enrevesadas y de alta tensión emocional, lo que, claro está, se reflejaba en las ilustraciones. Pero también en la tipografía y en la disposición de la página. La existencia de multitud de puntos suspensivos, de signos de exclamación e interrogación, párrafos cortos, espacios en blanco, etc., denota el deseo de provocar en el lector unas determinadas expectativas y exaltaciones emocionales. En gran medida, lo que en realidad percibía el receptor era una sensación de realidad, de la realidad de los diálogos de la calle: poca descripción (no se hacía necesaria, pues para eso estaba

⁵² Véanse, por ejemplo, BELLEGUË, A.: *Le mouvement de l'espace typographique, années 1920-1930*: Werkman, Zwart, Strzeminski, Eggeling, Schuitema, Berlewi, París, Jacques Damase éditeur, 1984; SPENCER, H.: *Pionners of modern typography*, Londres, Lund Humphries Publishers Ltd., 1990.

la ilustración, y el lector de folletines no tenía costumbre de leer largos párrafos) y mucha acción. Ambas, la poca descripción y la mucha acción, permitían mantener la atención del cliente (para una próxima adquisición con el prometedore «se continuará») o del oyente, pues hemos de tener en cuenta que en el siglo XIX todavía era muy frecuente la lectura en voz alta, especialmente entre los aficionados a la novela por entregas⁵³.

⁵³ Sobre las cuestiones formales aplicadas al libro decimonónico, véanse SÁNCHEZ GARCÍA, R.: «Las formas del libro. Textos, imágenes y formatos», en MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (dir.): *Historia de la edición...*, *op. cit.*, pp. 111-133; VÉLEZ, P.: «La ilustración del libro en España en los siglos XIX y XX», en ESCOLAR, H. (dir.): *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna, siglos XIX y XX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez-Pirámide, 1996; el papel de las imágenes en relación al texto y en el imaginario colectivo en ORTEGA, M. L. (ed.): *Ojos que ven, ojos que leen. Textos e imágenes en la España isabelina*, Madrid, Visor, 2004. De entre la bibliografía extranjera merece la pena destacarse CHARTIER, R., y MARTÍN, H. J. (dirs.): «Le culte à l'image», en *Histoire de l'édition française*, 3, *Le temps des éditeurs...*, *op. cit.*, pp. 329-402, y «Des formes et des images», en *Histoire de l'édition française*, 4, *Le livre concurrent, 1900-1950*, París, Fayard-Cercle de la Librairie, 1991, pp. 367-503.